Rok IV. Warszawa, 1 Marca 1911 r. № 5. (Ogólnego zbioru № 59).

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.



W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12 -1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 5.

Wspomnienia historyczne.

(Od 1 — 15 marca).

1 marca 1882 r. um. Teodor Kullak.
1 „ 1835 r. ur. się Prout.
2 „ 1614 r. um. Frescobaldi.
2 „ 1824 r. ur się Smetana.
2 „ 1830 r. pożegnalny koncert Chopina w Warszawie.
2 „ 1887 r. um. Troszel.
3 „ 1843 r. założono Konserwatorjum w Lipsku.
3 „ 1875 r. wykonano po raz pierwszy „Carmen“ Bizet'a w Paryżu.
4 „ 1895 r. um. St. Niedzielski.
5 „ 1609 s. um. Gomółka.
5 marca 1880 r. um. Sowiński.
6 „ 1785 r. ur. się Kurpiński.
8 „ 1714 r. ur. się Filip Em. Bach
8 „ 1858 r ur. się Leoncavallo.
8 „ 1869 r. um. Berlioz.
8 „ 1873 r. wystawiono w Poznaniu „Halkę“.
10 „ 1832 r. um. Clementi.
10 „ 1844 r. ur. się Pablo de Sarasate.
10 „ 1870 r. um. Moscheles.
11 „ 1813 r. ur. się Lamperti.
12 „ 1832 r. um. Kuhlau.
13 „ 1860 r. ur. się Hugo Wolf.
15 „ 1883 r. um. K. Studziński.

WYDAWNICTWA ROK IV.

„Przegląd Muzyczny”

Czasopismo poświęcone wyłącznie muzyce, wychodzić będzie w roku 1911 na dotychczasowych warunkach i przy współudziale najwybitniejszych sił ze świata muzycznego.

„Przegląd Muzyczny” zamieszcza artykuły ze wszystkich gałęzi muzyki ze szczególnem uwzględnieniem sztuki rodzimej.

„Przegląd Muzyczny” dokładnie informuje o ruchu muzycznym wszechświatowym i w tym celu we wszystkich ogniskach życia muzycznego ma stałych korespondentów.

„Przegląd Muzyczny” cieszy się wielką poczytnością, a opinja prasy świadczy najpochlebniej o jego kierunku i wartości wewnętrznej.

„Przegląd Muzyczny” w roku 1911 przeznacza dla **całorocznych** prenumeratorów premjum: **zbiór ballad Chopina** w opracowaniu Mikulego. Na przesyłkę pocztową premjum należy dołączyć 30 kop.

„Przegląd Muzyczny” zamieszcza gratis w „Przewodniku adresowym” adresy całorocznych prenumeratorów.

WARUNKI PRENUMERATY: W Warszawie, kraju, cesarstwie i za granicą: rocznie **3** rb. **60** k. półrocz. **2** rb.; kwart. **1** rb. (W Galicji: rocznie kor. 9. półrocz. kor 5, kwart.: kor. 2,50 W Ks. Poznańskiem: rocznie Mk. 9, półrocznie Mk. 5, kwartalnie Mk. 250).

Numer pojedynczy **15** kop.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego, w Poznaniu Księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kijoskach i księgarniach.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza 7. Tel. 188-75.**

Rok IV. Warszawa, 1 marca 1911 r. № 5. Ogólnego zbioru № 59.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



FILHARMONJA WARSZAWSKA

SEZON 1910 — 1911

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Piątek, dnia 3 marca 1911 r., o godz. 8¼ wiecz.

Ósmy wielki abonamentowy Koncert Symfoniczny

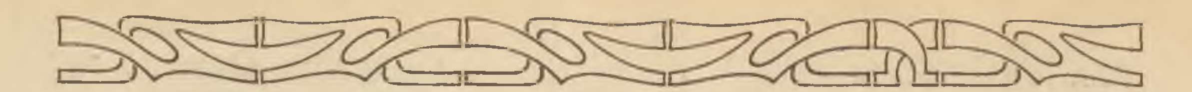
pod dyrekcją GRZEGORZA FITELBERGA

z udziałem *Leopolda Godowskiego* (fortepjan).



Leopold Godowski.

Słynny pjanista urodził się w Wilnie w r. 1870. Grę fortepjanową studjował w berlińskiej Hochschuli w latach 1883 — 84 pod kierunkiem Bargiela i Rudorffa, a następnie u Saint-Saënsa w Paryżu, odbywszy jeszcze przedtem (1884—1886) wspólnie ze skrzypkiem Owidjuszem Musin podróż artystyczną po Ameryce północnej. W roku 1887 po studjach u Saint-Saënsa wznowił karjerę wirtuozowską, poślubił w r. 1904 Frydę Sax i zdobył sobie prędko renomę jako jeden z najwybitniejszych pjanistów o wszechświatowej sławie. W roku 1908 powołany został jako następca Busoniego na stanowisko profesora konserwatorjum w Wiedniu, gdzie też stale przebywa. Godowski znany jest też jako twórca drobniejszych utworów na fortepjan. Niemało rozgłosu zrobiły mu przeróbka i układ etiud Chopina, znanych p. t.: „Studja nad Chopinem".



1) **L. Beethoven** (1770—1827). Uwertura „Korjolan“ op. 62.

Jedno z piękniejszych utworów wielkiego klasyka, uwertura do „Korjolana“, słusznie na równi z „Leonorą“ № 3 i uw. „Egmont“ za poemat symfoniczny uważana, powstała na początku roku 1807, t. j. wkrótce po napisaniu koncertów: fortepjanowego G-dur i skrzypcowego, symfonji B-dur i sonaty „appassionaty“. Uwertura do „Korjolana“ nie ma nic wspólnego z dramatem (tej samej nazwy) Szekspira; natchnienia dostarczyła kompozytorowi tragiedja pod powyższym tytułem poety niemieckiego, Józefa von Collina (1772 — 1811). Pierwsze wykonanie uwertury miało miejsce w Wiedniu w kwietniu 1807 r. na koncercie urządzonym przez protektora gienjalnego mistrza, księcia Lichnowskiego. Dzieło przyjęto odrazu z zapałem, dowodem czego następująca „pierwsza recenzja“, zamieszczona w dzienniku „Cottasche Morgenblatt“ z dnia 8 kwietnia 1807 r. „Szczególniejszego uznania ze strony znawców doznało nowe dzieło Beethovena, uwertura do „Korjolana“ Collina. Jeżeli niespożyta siła i pełnia głębokiego natchnienia charakteryzyją niemca, to Beethoven właśnie zasługuje przedewszystkiem na miano niemieckiego artysty. W jego nowem dziele podziwiamy tę pełną wyrazu głębię sztuki Beethovena, która doskonale charakteryzuje nagłą zmianę losu Korjolana, jego stan duszy i wywołuje niezwykły nastrój, przytem muzyka Beethovena nie błądzi na nowej drodze, po której kroczy“. Partytura uwertury ukazała się w druku w r. 1812. W kilkadziesiąt lat później (w r. 1851) Ryszard Wagner na szpaltach słynnego ze swych wzniosłych tendencji czasopisma „Naue Zeitschrift für Musik“ do dzieła twórcy „Eroiki“ zamieścił trafny komentarz. Według słów mistrza z Bayreuth za literacki podkład, na którym Beethoven oparł uwerturę, należy uważać jedyną scenę dramatu Collina, która jednocześnie „koncentruje w sobie jak w soczewce całą treść tego dramatu ludzkich uczuć“, mianowicie scenę między Korjolanem, jego matką i żoną.

Myśl główna uwertury (Allegro con brio 4/4, tonacja c-mol) poprzedzona 14-taktowym wstępem przedstawia postać Korjolana i doskonale kontrastuje z następnymi motywami: matki (temat Es-dur) i żony; w motywie drugim, pełnym liryzmu, przebija łagodność i słodycz, aby—mówiąc słowami Wagnera—„dziecięcą prośbą, błaganiem kobiety i napomnieniem matki rozwiać ponury nastrój duszy dumnego Korjolana“. Uwertura utrzymana jest w formie klasycznej. W przeróbce zilustrował Beethoven walkę wewnętrzną bohatera, który czuje, że ,,Korjolan bez uczucia zemsty przestanie być Korjolanem“ ustępuje jednak w końcu pod wpływem próśb drogich jego sercu osób.

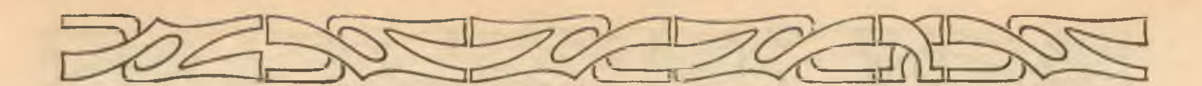
2. **J. Brahms**. Koncert fortepjanowy d-mol op. 15.

Z dwuch koncertów fortepjanowych Brahmsa d-mol i B-dur pierwszy powstał w okresie czasu zwanego po niemiecku Sturm und Drangperiode. Oba dzieła uważane są więcej za utwory symfoniczne, w których fortepjan spełnia rolę instrumentu obligatoryjnego. Koncert d-mol daje wirtuozowi dość dużo sposobności do wykazania zalet gry natury zewnętrznej, wymaga przytem od odtwórcy duszy nawskros artystycznej, zdolnej do odczucia idei kompozytora, które starał się ucieleśnić zapomocą dźwięków. Plastyczność tematów, burzliwy, czasami dramatyczny prawie nastrój cechują to dzieło. Część druga odznacza się spokojem i ilustruje według zdania komentatorów utworów Brahmsa ,,jakby w ciszy nocnej uśpiony krajobraz; ...księżyc, ponad którym spokojnie przeciągają chmury, olśniewa srebrzystym blaskiem góry i doliny“. Od czasu do czasu rozbrzmiewa nuta melancholijnej zadumy, to znów głucha skarga zbolałego serca, które napróżno w przyrodzie szukało ukojenia. Doskonałym kontrastem do części drugiej jest finał pełen męskiej energji. Kunsztowne fugato należy do bardziej interesujących ustępów tej części.

3. **Antoni Bruckner** (1824—1896) symfonja IX.

Symfonja IX jest ostatniem dziełem przedśmiertnem Brucknera; twórcy nie dana była możność dokończenia tej symfonji; składa się ona tylko z 3-ch części i wykonana była poraz pierwszy dopiero w 7 lat po jego śmierci (11 lutego 1903 r. w Wiedniu). O pierwszem wykonaniu IX-ej Brucknera zamieścił swego czasu dr. Jachimecki w ,,Echu muz“ obszerne sprawozdanie; przytaczamy je tutaj w streszczeniu, sądząc, że zastąpi ono w zupełności ,,objaśnienie“.

W ostatnich latach życia — pisze dr. Jachimecki — pracował Bruckner nad stworzeniem symfonji, o której Bülow w żarcie wyraził się, że podobnie jak beethovenowska IX, musi się zakończyć ustępem wokalnym. Żart Bülowa miał być dla Bruknera przykrym, nigdy bowiem nie myślał o wokalnym czwartym ustępie swego łabędziego śpiewu. Czując, że nie starczy mu sił na stworzenie ostatniego ustępu, na



łożu śmierci wyraził życzenie, aby ustęp ten zastąpić przy wykonaniu symfonji słynnem jego „Te Deum".

O nieukończonem swem dziele powiedział Bruckner, że żegna niem świat; istotnie kreśli nam ono całe, pełne trudów i mozołów życie tej tak podniosłej osoby, walki tej jasnej duszy, której przeniesienie się w lepsze sfery, tak cudownie maluje nam adagio symfonji, stanowiące trzecią jej część. Z momentem tym wyczerpał Bruckner swój temat. Czyż — mówiąc za Hirschfeldem — możemy wobec tego dzieło to nazwać nieukończonem, żądać dla zaspokojenia czysto formalnych wymagań czwartej części? Ustęp ten możemy zastąpić dla pokazania pietyzmu dla Brucknera nadziemskiem wprost „Te Deum".

Partytura IX symfonii wymaga wielkiej siły orkiestry, jak np. 10 waltorni i 4 tuby; z mistrzostwem używa tej siły Bruckner, uciekając się do drastycznie silnych efektów; czyni to dla wyrażenia myśli wprost potężnych.

Ale posłuchajmy także tych ustępów, gdzie Brukner spokojnym potokiem cudownej melodji opowiada nam o tych chwilach owego życia, które były dlań wyspą wśród fal wzburzonych. Ile upojenia, ile nadziemskich zachwytów potrafi wlać on w duszę słuchacza, tego nie potrafią oddać słowa. W ustępach tych poznajemy olbrzymi talent kolorystyczny Brucknera.

Scherzo tryska naturalnym humorem, a obserwowane ze stanowiska harmonji, przynosi nam wiele nowości i nieoczekiwanych ruchów modulacyjnych. W trzecim ustępie — adagio — żegna Bruckner ziemskie życie. Po reminiscencjach całego życia, twórca gotuje się na opuszczenie padołu łez, aby przenieść się tam, gdzie tak często wznosił się myślą. Ostatnia część adagia to pełna mistycznego piękna muzyka śmierci, śmierci po życiu, pełnem poświęcenia i cierpień cierpliwie i z poddaniem znoszonych.

4. **Fr. Chopin**. Andante spianato i polonez op. 22 z towarz. orkiestry.

Utwór powyższy, wydany drukiem w r. 1836 (dedykowany baronowej D'Est, ulubionej uczennicy Chopina), powstał około roku 1830 lub 1831 (a więc w tym samym okresie czasu, co oba koncerty) i należy do dzieł z pierwszej epoki twórczości wielkiego poety tonów. Duża różnica w doskonałości faktury poloneza i andante każe przypuszczać, że andante dodane było do poloneza później. W r. 1835 wykonał był Chopin poloneza poraz pierwszy na koncercie konserwatorjum w Paryżu (pod dyrekcją Habenecka). Być może wtedy też dopiero powstało andante, przewyższające wartością poloneza. Spokojnie i pogodnie brzmi cały wstęp o charakterze nokturnowym. Polonez sam uważany jest za utwór wielkiej wartości. Całe dzieło może być wykonywane równie dobrze i bez towarzyszenia orkiestry, rzadko jednak spotykamy je na programach koncertowych. Opus 22 jest ostatniem z liczby tych, w których Chopin powierzał swe myśli fortepjanowi wspólnie z orkiestrą. Op. 22 ukazał się niedawno u Breitkopfa i Härtla, nowo zinstrumentowany przez Ksawerego Scharwenkę.

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

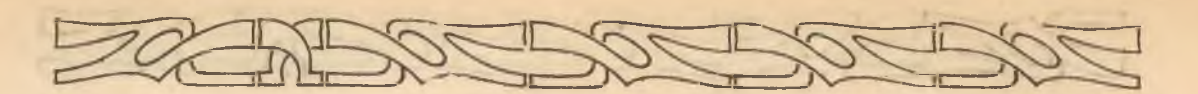
Jacek Różycki, nadworny kapelmistrz i kompozytor Jana III.

Dokończenie.

P. Ludomirowi Poraj-Różyckiemu,
twórcy „Anhellego" w upominku.

W swych motetach—koncertach należy Różycki do późniejszej epoki stylu koncertującego, datującej się mniej więcej od r 1640. Są to dzieła, będące niezmiernie ważnym przyczynkiem do historji wpływów włoskich na muzykę polską. W dziejach tych wpływów są kompozycje Mikołaja Zieleńskiego (z r. 1611) kamieniem granicznym, jest to jakby ostateczne zwycięstwo włoskiego stylu w naszej muzyce, a zarazem początek epoki monodji i generałbasu w muzyce kościelnej w Polsce.

Następni kompozytorowie, jak Marcin z Mielca, zwany Mielczewskim, Adam Jarzembski i Bartłomiej Pękiel są zupełnie Włochami w swym stylu i nietylko posługują się monodją i generałbasem, lecz także formami, jakie z sobą wniosła monodja i styl koncertujący. Przedstawicielem pierwszej epoki koncertującego stylu i monodji w Polsce jest M. Zieleński. Nie zrywają z cechami tej epoki Mielczewski i Pękiel, ale idą dalej, zwłaszcza w nowatorstwie form. Motet Pękiela ma w sobie jeszcze echa rzymskich wpływów, tak jak jego msze, jednakże czujemy, że nowy koncertujący styl, którego przedstawicie-



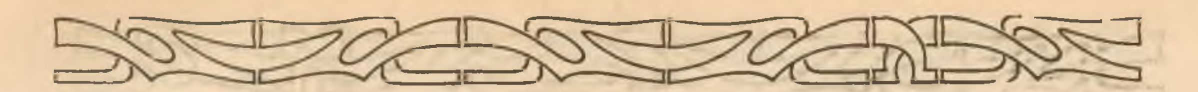
lami są młodsi od Viadany włoscy kompozytorowie, nie jest mu już obcy. Najlepszym dowodem jest, że zna już styl i formę kantaty. Była to epoka w której formy koncertu, motetu i kantaty były często nie do rozpoznania; style motetowy, dramatyczny (operowy), koncertujący („stilo concertato"), świecki i kościelny przenikały się wzajemnie. Różycki nazywa swe utwory kościelne jednoczęściowe motetami i „koncertami", jakkolwiek żadnej między nimi niema różnicy. Moglibyśmy dokładniej zdać sobie sprawę z jego twórczości, gdybyśmy znali utwory będące wyłącznie monodjami. Jednakowoż i w tych, które znamy, są części solowe, mogące zastąpić brak czysto monodycznych dzieł. Są one jednak nie wystarczające do rozwiązania kwestji stosunku Różyckiego do monodystów współczesnych.

Dotychczas odnalezione dzieła Różyckiego, nie wskazują na szczególne upodobanie kompozytora w tworzeniu w różnorodnych formach. Jego motety mają zupełnie podobną budowę. Łatwo odnaleźć granicę między ustępami, mogącymi stanowić całość dla siebie, jednakże tej budowy, która jest właściwa kantatom, brak. W tym rodzaju stylu imitacyjnego, który widzimy u Różyckiego, są zawarte jakby elementy dawniejszego motetu (z pierwszych 30 lat XVII wieku). Podnieść należy kilka szczegółów. Np. 2 soprany naśladują siebie ściśle przez kilka taktów, potem następują długie ustępy tercjowych paralel. Gdy śpiewają dwa głosy, jeden górny i jeden dolny, spotykamy się bardzo często z równoległemi decymami. Obok kanonicznych ścisłych imitacji panuje przeważnie homofonja. Zauważyć można przy tej sposobności, że czasem głosy są błędnie prowadzone, co zwłaszcza w wolnem tempie nie robi dodatniego ważenia. Ustępów o wybitnie polifonicznym charakterze i szczególnej wartości opracowania kontrapunktycznego nie znajdziemy.

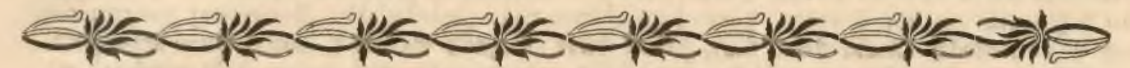
Głos basowy i generałbasowy postępują najczęściej unisono. Czasem następuje mała zmiana, polegająca na podwyższeniu basu wokalnego o oktawę albo na opisaniu interwalu w generałbasie przez nieco żywszą figurę w basie wokalnym. To ostatnie znamy już z XVI stulecia jako t. zw. dyminucję (rodzaj „ozdobnika"). Daleko więcej ozdobników i koloratur zawierają oczywiście głosy górne, zwłaszcza wtedy, gdy utwór jest utrzymany w takcie całym. W triolach porusza się głos górny, jeśli następuje takt nieparzysty. Zwłaszcza zakończenia motetów („cody") obfitują w liczne koloratury we wszystkich wyższych głosach, opartych na „nucie stałej". Rzeczą niezmiernie charakterystyczną jest to, że w instrumentalnych głosach znajdują się te same koloratury, co i w wokalnych. Wogóle u Różyckiego rysunek tematów instrumentalnych nie różni się od rysunku tematów wokalnych. W ustępach imitacyjnych wyłącznie różnica barwy dźwiękowej wywołuje kontrast właściwy stylowi koncertującemu. W tematach Różyckiego znajdujemy wiele płynnej melodyki, czasami psują wrażenie progresje nieco banalnie rozmieszczone. Różycki lubuje się najwięcej w koloraturach postępujących djatonicznie i będących skokami tercjowymi. I tu panuje niekiedy zbyt długa progresja. Koloratury służą w motetach Różyckiego do ozdoby lub pewnej warjacji melodji. Niekiedy także dla charakterystyki. Kompozytor jednakże nie szuka więcej ścisłego i głębszego związku koloratury z tekstem. Wyszukuje jedno słowo (np. „certavit" w motecie „Iste Confessor" lub „Exultemus") i programowo ilustruje je koloraturą. Zmianą taktu i tempa osiąga Różycki częstokroć wielki efekt. Należy przyznać naszemu kompozytorowi, że umie fakturę swych dzieł uczynić interesującą właśnie dzięki efektom. Polegają one głównie na ustawicznem kontrastowaniu tempa, taktu, barwy i rozmieszczeniu głosów. Kilka ważniejszych szczegółów wymieniamy: np. jeden głos śpiewa przez szereg taktów, wkrótce dołącza się drugi i trzeci, wreszcie jeden z trzech głosów milknie, a przy tej sposobności wyzyskuje kompozytor kontrasty brzmień górnych i dolnych głosów. Jeden z silnych efektów, choć w danym wypadku powierzchownym, gdyż nie uzasadnionym głębiej, jest następstwo kilku (np. czterech) taktów śpiewanych bardzo wolno po ustępie, w którym głosy były jakby rozbiegane w tempie bardzo szybkiem; po tych kilku taktach wraca znowu „presto". Zdarzają się u Różyckiego także ritornelle, lecz rzadko.

Jako postać należy Różycki do bardzo typowych przedstawicieli swej epoki. Gdybyśmy znaleźli u niego więcej rozwinięte ariosa i recitativy, byłyby dzięki świeckości swych utworów może jednym z najwięcej typowych.

Jeślibyśmy porównali Różyckiego z obcymi kompozytorami, to znaleźlibyśmy wszystkie jemu właściwe cechy u tych włoskich kompozytorów, którzy grupują się koło Monferrata, Foggii, Benevolego, Carissimiego, Legrenziego, Melaniego i innych. Jest zadaniem przyszłych studjów zbadać, który z nich wywarł wpływ szczególny na Różyckiego. Eklektyzm naszego kompozytora jest tak wielki, że dziś możemy napewno tylko to powiedzieć, że był wyrazem stylu swej epoki i że talent jego nie przyczynił się do rozwoju



naszej muzyki kościelnej, gdyż nie mógł się przyczynić do tego, jako zbyt mało indywidualny i niezbyt przedsiębiorczy w poszukiwaniu nowych form i przyswajaniu tych, które miały na Zachodzie i u nas warunki rozwoju. Na reformatora i pjoniera w rodzaju Zieleńskiego, Mielczewskiego, Jarzębskiego, Pękiela, Szarzyńskiego lub Charśnickiego nie był Różycki stworzonym. Sądząc z jego stylu, możemy przypuścić, iż tworzył utwory świeckie i instrumentalne. Niestety po dzień dzisiejszy nie natrafiono na ślad ich istnienia. Na tem polu znaczenie Różyckiego byłoby niewątpliwie większe.



Dr. JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

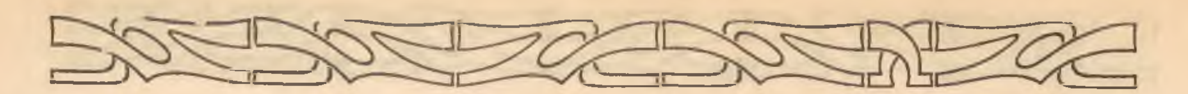
Franciszek Liszt i jego czyn*).

(Szkic syntezy).

„Génie oblige!"—oto dumne i pełne namaszczenia słowa Liszta, które postawićby można jako symbol jego życia, jego dążeń i twórczości. Wysokie pojęcie o szczytnem powołaniu artysty i roli, którą sztuka winna odegrać w życiu społeczeństwa, najszlachetniejsza walka, podjęta w imię postępu z bezkrytycznym kultem tradycji, potępiająca co dawne nie dlatego, że dawne, lecz że strupieszałe i rozkładu bliskie, walka pełna kornego uwielbienia dla skarbów przeszłości, któreby rada unieść i zachować jak cenną relikwję i żywotny posiew przyszłości—oto znamiona, które z Liszta czynią natchnionego kapłana sztuki, bojownika i pjoniera nowego stylu, nowych kierunków. Na twórczych drogach jego duszy życie i czyn, słowo i treść były nierozerwalnie ze sobą zrośnięte. Młodość Liszta drga bohaterskim porywem i rewolucyjnym rozmachem: z gorączką młodzieńczego zapału powitał Liszt ideały, które na sztandarze swoim wywiesiła rewolucja lipcowa, ideały uszczęśliwienia i odrodzenia społeczeństwa na zasadach miłości i równości. W bohaterskim upojeniu snuł wizje wolności i przyszłego, niezamąconego szczęścia, a nie mogąc sam stanąć na barykadach do walki za uciemiężoną, cierpiącą ludzkość ze snów i zachwytów rewolucyjnych zaczerpnął natchnienia do hymnu na cześć idei wszechbraterstwa i jej zwycięstwa: „Symfonja rewolucyjna" (której motywu użył Liszt później w symfonicznym poemacie „Hungaria") pozostała wprawdzie niewykonanym pomysłem, lecz sama myśl świadczy wymownie, jakim oddźwiękiem zadrgała pod wpływem rewolucji płomienna i wrażliwa dusza jego i jak wogóle fala zdarzeń życiowych kształtowała jego duchową indywidualność. Rewolucjonizm Liszta ma swój odrębny, specyficzny ton: to nie żądza przewrotu, nie burzycielski pęd czynu skojarzył jego indywidualizm z rewolucją, lecz raczej metafizyczna tęsknota za wymarzonym ideałem, wypieszczonym w zapalnej, egzaltacją uczuć podnieconej wyobraźni, raczej mistyczna melancholja, szukająca w pozaświatowym bycie źródeł szczęścia i doskonałości. Już w młodzieńczych latach objawiła się u Liszta ta skłonność do mistyki: targał go wewnętrzny niepokój i bolesna tęsknota, by zaspokoić wszystkie dręczące pytania, zedrzeć tajemniczą zasłonę bytu i dotrzeć poza zmysłowe „zjawisko"; ucieczką dla zbolałej duszy stała się wiara: mistycyzm Liszta przerodził się w żarliwe uczucie religijne, które w katolicyzmie, w seraficznej poezji i marzycielskiej mistyce jego kultu znalazło ukojną, krzepiącą moc.

Wrażliwa dusza Liszta wchłaniała chciwie wszystkie prądy współczesne: z trudem zdobyty spokój zamąciła lektura Chateaubrianda, wywołując chorobliwy ferment i chwilami uginał się Liszt pod brzemieniem zwątpienia, które zwalało mu się na duszę, to znowu w ekstazie religijnych zachwyceń odpędzał od siebie widmo sceptycznej niewiary. W tym nastroju ducha zapoznał się Liszt z doktryną Saint-Simona: pociągała go nie jej tendencja polityczno-społeczna, lecz nastrajały entuzjastycznie zasady etyczne i poglądy na sztukę: węzeł wszech-miłości, oplatający ludzkość, stanie się podstawą nowego państwa bożego na ziemi; sztuka przyczyni się do budowy przyszłego gmachu i utrwali jego istnienie, gdyż będąc odblaskiem harmonji wszechświata, objawieniem wieczności, budząc uczucia religijne, poprowadzi ludzkość na świetlane wyżyny piękna, do źródeł doskonałości. Duchowym przywódcą ludzkości będzie artysta — wieszcz, kapłan sztuki. Tę samą wiarę w szczytne powołanie sztuki i rolę artysty głosił nieza-

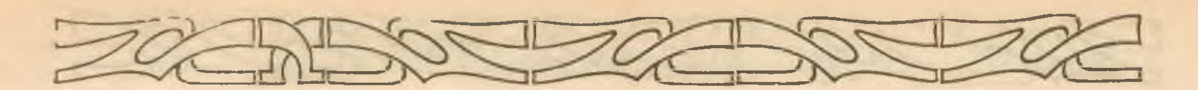
*) W r. b. (22 października) przypada setna rocznica urodzin mistrza. Z tego powodu wydamy jesienią specjalny numer „Lisztowski", który poprzedza artykuł niniejszy.



wiśle od Saint-Simonizmu ks. Lamennais, twórca chrześćjańskiej filozofji, zmierzającej do pojednania wolnej myśli z dogmatem kościelnym i swoją metafizyką sztuk pięknych wywarł niemniej potężny wpływ na Liszta. Oto są źródła religijności i mistycyzmu, które złożyły się na strukturę jego młodzieńczej duszy i które u schyłku życia buchnęły płomiennym żarem, oddając twórczość ostatniej epoki w wyłączną służbę religijnej myśli.

Liszt przedstawia problem niezwykle złożony: jako indywidualność odtwórcza, jako odkrywca nowych światów muzycznych i nieznanych przedtem środków wyrazu, jako bojownik postępu i pełen poświęcenia rzecznik „młodości". Zazwyczaj rozgranicza się w twórczości Liszta dwie fazy, jakby dwie odrębne warstwy, pozbawione ścisłej duchowej łączności: odtwórczo-wirtuozowską i kompozytorską; tymczasem taki rozdział mimo, że znajduje pewne uzasadnienie w zewnętrznych kolejach życiowych nie da się pogodzić z organizacją psychiczną Liszta i wewnętrznym procesem rozwoju, jaki dokonał się na drogach jego duszy. Te obydwie fazy tak nierozerwalnie się ze sobą wiążą, że trudno poprowadzić linję graniczną i oddzielić je od siebie, gdyż są to tylko duże barwy promienia, rozszczepionego w pryzmacie duchowej indywidualności: pierwiastek wirtuozowski wycisnął swoje piętno na kompozycjach Liszta i nadał im specyficzny wyraz i naodwrót ton twórczy przesycił jego sztukę odtwórczą, odjął jej znamię mechanicznej martwoty, a uczynił jedynie środkiem do otwarzania subjektywnych nastrojów i przejawów psychicznych. Stąd kwestjonowanie twórczej roli, którą odegrał Liszt jako kompozytor, a jednostronne wywyższanie stanowiska jako pjanisty-wirtuoza jest zupełnie niewłaściwe i pozbawione wszelkiej słusznej podstawy. Technikę fortepjanową doprowadził Liszt do możliwych granic i wyczerpał wszystkie jej zdobycze, poza które posunąć się trudno; ale w technice nie upatrywał celu, lecz tylko środka dla wyrażenia własnych lub obcych światów myśli i uczuć. „Fortepjan jest mojem „ja", mojem sercem i życiem"—mówił sam Liszt i w instrument ten wlewał wszystkie tęsknoty, sny i pragnienia, wszystkie najlżejsze drgnienia uczuć, które poruszały najtajniejsze struny jego duszy. Ten moment duchowy podnoszą z naciskiem współcześni jako znamienny rys gry i techniki lisztowskiej i w tem tkwił ów demoniczny czar, działający nieprzepartym urokiem na słuchaczów. Jak cud z baśni wysnuty czyta się opowiadania o występach Liszta, porywającego tłumy siłą osobistej suggestji i zapierającą oddech tajemniczą, genjalną techniką. Sam widok zewnętrzny Liszta, jak tytana zmagającego się z instrumentem, jego „jowiszowy profil" wprawiał ludzi w hypnotyczny stan niemego zachwytu, który przeradzał się w fanatyczny entuzjazm; Liszt oszałamiał niepohamowaną potęgą woli i energji, temperamentem, w którym płonął żar namiętności, elementarną siłą natchnienia i spontanicznej zdolności reagowania na najlżejszy odruch pobudki psychicznej; w technice zadziwiała pełnia i siła tonu, brawura w rytmice i dynamice, żywiołowa plastyka, blask i świetność obok wytwornego wdzięku, subtelności i czaru poezji. Technika Liszta, zdobyta żelazną wytrwałością i szaloną pracą dojrzała pod wpływem *Paganiniego*, którego demonizm, namiętna wybuchowa natura, niepozbawiona rysów genjalnych, przemówiła silnie do duszy Liszta, nastrojonej na podobny ton: ale gra Paganiniego oddziałała na czysto materjalną stronę jego techniki fortepjanowej, piętrzącej wszelkie możliwe kombinacje mechaniczne; dowodem przetopione na fortepjan „Caprices" Paganiniego, cenny skarb, w którym Liszt zamknął tajniki gry swojej, starając się oddać jak najwierniej ducha oryginału i wydobyć jego zasadniczą istotę: olśniewającą brawurę i efekty instrumentalne. W rzeczywistości podnieta Paganiniego była *negatywna*: uświadomiła go, że technika sama dla siebie nie starczy, że granice jej są ciasne. Dopiero pod uszlachetniającym wpływem Chopina opamiętał się i wyzwolił z pęt wirtuozowstwa, zdolnego w naturach mniej odpornych wypaczyć indywidualność, złamać siłę moralną i artystyczną: Zwyciężyła tęsknota za Sztuką

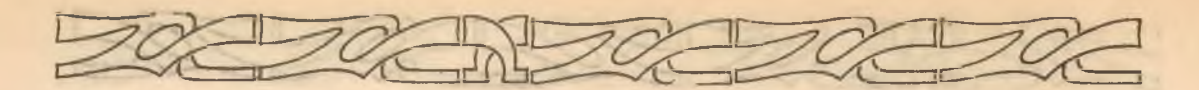
W fortepjanowym stylu Liszta streszcza się *problem* jego *techniki;* specyficzną cechą lisztowskiej techniki jest śmiała, pełna polotu linja, spiętrzona kopuła akordów o dźwięku bujnym i barwnym, arpeggja i passaże, podwójne tercje i decymy, w końcu potężne, imponujące rozmachem i siłą rzutu łańcuchy oktaw, działających jak błyskawica lub rozszalały orkan. („Etudes d'exécution transcendante"). Fortepjan przestaje działać właściwym sobie dźwiękiem, ale staje się organizmem złożonym, całą orkiestrą z jej różnorodną kolorystyką i dynamiczną zdolnością stopniowania i malowniczą grą kontrastów. Ilekroć Liszt snuje szeroką wstęgę rozlewnej kantyleny, zawsze powierza melodję głosom środkowym i ujmuje ją w ramy rozłożonych pomiędzy obydwie ręce arpeggji i wtóru, oplatającego ją girlandą bogatej ornamentyki (transkrypcje schubertowskich pieśni, niedostępne szczyty wirtuozowskiej techniki, stanowiące erę w rozwoju stylu for-



tepjanowego). Styl muzyczny Liszta wypłynął z niezwykłej znajomości fortepjanu, przenikającej z przedziwną intuicją najskrytsze tajniki instrumentu, jego dźwięku i technicznej natury. Stąd w kompozycjach fortepjanowych Liszta wszystko „leży w palcach" i wszystko brzmi sutym, pełnym dźwiękiem, każdy passaż zrasta się organicznie z instrumentem i wypływa swobodnie z pod ręki. Podczas gdy Schumann, Brahms posługują się polifoniczną perspektywą, ugrupowaniem pewnych partji, które raz się wynurzają, to znowu cofają w głąb, Liszt wysuwa na pierwszy plan pierwiastek melodyjno-harmoniczny, jednym potężnym rozmachem kreśli śmiałe łuki, rzuca szerokie płaszczyzny, działające jak stylizowane freski muzyczne barwą i linją. Paralleli pomiędzy techniką Liszta a Chopina przeprowadzać nie można: są to tak odrębne duchem światy, że prócz czysto zewnętrznych przypadkowych analogji głębszego pokrewieństwa trudno się dopatrzeć.

Dla Liszta był fortepjan nietylko organem, przez który przepływała fala subjektywnych nastrojów, ale i środkiem reprodukcji, ważnym zwłaszcza dla dzieł orkiestralnych, z któremi można się bez orkiestry z samej „partytury fortepjanowej" zaznajomić w najogólniejszych zarysach tak, jak w dziedzinie sztuk plastycznych zaznajamiamy się z rzadkim obrazem za pośrednictwem litografji lub sztychów, pozbawionych wprawdzie decydującego o wrażeniu pierwiastka kolorystycznego, lecz zdolnych odtworzyć wiernie kontury oryginału i rozkład świateł i cieni. Najgłębsze dzieła literatury symfonicznej przetopił Liszt na przepotężne *partytury fortepjanowe*: uwerturę do „Tannhäusera", „Symfonję fantastyczną" i „Haralda" Berlioza, symfonje beethovenowskie i w końcu wszystkie własne „poematy symfoniczne" ustroił w nową szatę i stworzył z nich—rzec można—oryginalne dzieła, gdyż nie ograniczając się do mechanicznej roli kopisty mimo, że najsumienniej starał się zachować najdrobniejsze szczegóły, sploty głosów i efekty orkiestralne, przepoił je tchnieniem własnej indywidualności. W fortepjanowych utworach Liszta występują na jaw wszystkie znamienne cechy jego stylu: olśniewające środki techniczno-wirtuozowskie, wyszukane efekty orkiestralne, nowe światy harmonji i rytmiki, a przedewszystkiem głębia duchowego wyrazu: Liszt zapragnął fortepjanem wypowiedzieć to, czego dotychczas dźwiękiem nie wyrażono, muzyką ogarnąć niezgłębione dziedziny poezji i stopić je w ogniu własnych uczuć. Stąd świat uczuć w jego fortepjanowych utworach przedstawia się imponująco: im mniej występuje na pierwszy plan pierwiastek wirtuozowski, tem potężniej działa muzyka swym czystym artyzmem: dowodem „Consolations", nad któremi unosi się jakby tchnienie spokoju i nieziemskiej czystości, „Harmonies poetiques", głębokie wynurzenia duszy, owiane szczerem uczuciem religijnej mistyki i niektóre fragmenty cyklu *„Années de pélerinage"*, złożonego z 3 serji, w których Liszt kreśli przepyszne obrazy natury alpejskiej, odtwarza subtelne impresje malarskie, będące oddźwiękiem wrażeń, jakie wywarły dzieła Rafaela i Michała Anioła lub rzuca pełne genjalnej intuicji „literackie" fantazje, natchnione lekturą Petrarki i Danta. Odrębną sferę uczuć zamknął Liszt w „Rapsodjach węgierskich", z których wionie demoniczny czar natury cygańskiej: tu wyłania się głos, ukryty na dnie duszy i z bezpośrednią siłą śpiewa miłość i tęsknotę artysty za ziemią rodzinną; a chociaż w każdej nucie płonie nieokiełznany ogień fascynującej namiętności, dobywającej się śmiałym krzykiem na zewnątrz, mimo to nigdy Liszt nie staje się brutalny: kieruje nim instynkt arystokratycznej wytworności, kultura stylu, takt. Fortepjanowy styl Liszta zamknął w sobie cały poprzedni rozwój muzyki fortepjanowej; prawda, że od czasów Liszta technika niezwykle się pogłębiła i wysubtelniła dzięki udoskonaleniom mechaniki fortepjanowej, ale niezaprzeczoną jest rzeczą, że pod względem formalnym wyniósł ją Liszt na najwyższe szczyty; traktując fortepjan w sposób orkiestralny zainaugurował Liszt nową epokę w rozwoju muzyki fortepjanowej. W obydwuch koncertach (A-dur, Es-dur) stopił nierozerwalnie fortepjan z orkiestrą, z iście wirtuozowską brawurą gromadząc trudności techniczne i dobywając niebywałe efekty dźwiękowe; „Taniec śmierci" warjacje na temat „Dies irae", ponurej sekwencji z VI wieku, natchnione obrazem Orcaqui, wstrząsające tragicznym patosem mistycznego nastroju wprzęgają pierwiastek techniczny w wyłączną służbę duchowego wyrazu.

Liszt sterczy ponad epoką sobie współczesną jako jej duchowy przewódca, którego twórczość potężnie pchnęła naprzód rozwój muzycznej techniki. Czyn Liszta nie jest wyłącznie rewolucyjny, nie zrywa zupełnie z przeszłością, ale z pełną świadomością stara się jej formy przepoić nowym duchem: dowodem *Sonata h-moll*, stwarzająca w ramach tradycyjnej formy jednolity obraz, drgający życiem i olśniewający technicznymi środkami wyrazu. Forma, która—jak się zdawało—wyczerpała swą żywotną siłę, w mu-



zyce Liszta odmłodzona, powstała do nowego życia: jednolitość tematyczną utrzymuje Liszt nie w duchu scholastycznych reguł, lecz traktuje myśli tematyczne raczej jak motywy przewodnie muzycznego dramatu, posługując się niemi dla celów psychologicznych bez względu na ścisłość formalną; stąd jego sonata h-mol prócz nazwy swojej nie ma w rzeczywistości wspólnego łącznika z sonatą przeszłości, lecz raczej rozsadza formę sonatową i jest ostatniem ogniwem rozwojowego łańcucha, którego etapy wyznacza beethovenowska „quasi una fantasia“, Schuberta wielka sonata B-dur, Schumanna fis-mol i Chopina b-mol.

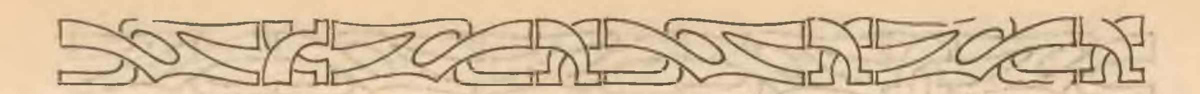
Jeżeli jako znamiona nowoczesnej muzyki przyjmiemy wysubtelnione bogactwo harmoniczne i skomplikowaną rytmikę, to te postępowe pierwiastki nietylko odnajdziemy w muzyce Liszta, ale wprost jego postawimy obok Chopina jako głównego zwiastuna i pjoniera nowego stylu: egzotyczna harmonja, pełna modulacji, załamań enharmonicznych, alterowanych akordów i chromatyki odgrywa główną rolę w muzyce dzisiejszej: nie linja melodyjna, nie plastyczne zarysy muzyki klasycznej, lecz pierwiastek kolorystyczny wysuwa się na pierwszy plan tak samo, jak w dziedzinie malarstwa nie rysunek, lecz subtelne niuanse, półtony barw, rozpływające się w tajemniczej mgle. Stwierdzeniem tego są lisztowskie epizody z „Fausta“ (poemat Lenau'a) na orkiestrę, fantastyczne sceny, pełne demonizmu i ironji, posługujące się wyszukaną, nieuchwytną a śmiałą harmonją, niesłychanem bogactwem nowych barw i niezwykłych połączeń. Nie bez wpływu pozostały na harmoniczne właściwości Liszta teoretyczne pobudki uczonego Fétisa, który w wykładach paryskich o muzyce przyszłości przewidział ów końcowy punkt rozwoju, którego ostateczną konsekwencją może być zespolenie i stopienie dźwięków i tonacji bez względu na ich specyficzną odrębność w jakąś pierwotną toniczną mgławicę: „ordre omnitonique“. *(Dok. nastąpi).*

STEFANJA GERARD FESTENBERG.

Kilka słów o kulturze muzycznej XX wieku.

Mimo wielkiego postępu wszelkich umiejętności muzycznych w naszem stuleciu, zarówno praktycznych jak i teoretycznych, licznych i ważnych odkryć w dziedzinie historji muzyki, akustyki, harmonji muzyki i estetyki, sztuka muzyczna nie jest jeszcze w naszem współczesnem życiu tem, czem być winna. Wszak w przeciwieństwie do rzeźby, architektury i malarstwa, które reprezentują kolejno różne epoki w dziejach kultury ludzkiej, muzyce, tej sztuce najmłodszej, danem było wraz z poezją spełnić właściwe swe posłannictwo dopiero w świecie nowożytnym. Czyż my więc, dzieci tego stulecia, nie powinniśmy kochać jej tak, jak starożytny Grek ukochał dzieła swego Fidjasza, lub średniowieczny mnich swe Madonny, których uśmiech niebiański zwiastował mu rozkosze życia pozaświatowego? A jednak nie jesteśmy zdolni do takiej wielkiej, bezinteresownej miłości dla sztuki — niezdolni zespolić ją tak ściśle z życiem, by się stała niezbędnym jego warunkiem, drugą naszą istotą. Jakże dalekie nam uniesienia owych Włochów z epoki Odrodzenia, którzy z taką chciwością chwytali każde wrażenie muzyczne, oddając mu się bez pamięci, niemal aż do utraty zmysłów! Mimowoli nasuwa się myśl, czy też ten wiek nauki wraz z swem spopularyzowaniem i uspecjalizowaniem wiedzy, ten wiek eksperymentujący i badający nie zabił w nas zdolności rozkoszowania się pięknem,—czy nie winien temu ów zmysł krytyki i analizy, rozkładający niemal każde, rodzące się ledwo uczucie w duszy biednego dziecka XX wieku. Naturalnie nie można tego stosować do tych nielicznych, którzy stoją na czele naszego życia duchowego, do owych koryfeuszów nauki i sztuki, bo tym już wybitny ich umysł i wrodzone zdolności, dały szeroki pogląd i prawdziwe odczucie ducha sztuki: lecz i oni nie wszyscy zdołali się uchronić od tej nieszczęsnej choroby wieku. Cóż zaś dopiero powiedzieć o szerszych masach, którym nasz duch czasu nie dał często nic więcej ponad tego właśnie ducha krytyki—czyniąc je niezdolnemi do wszelkiego entuzjazmu, do tego stanu bezkrytycznej kontemplacji, w którym powinniśmy stawać wobec każdego dzieła sztuki!

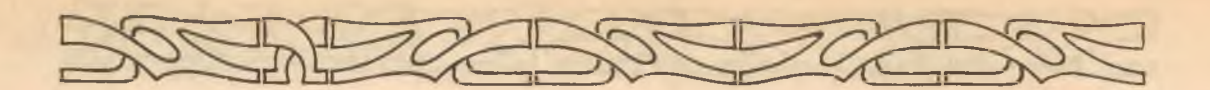
Ile zaś przykładów dyletantyzmu, pół-wiedzy i pół-wykształcenia, podszywającego się pod ów krytycyzm — dość przysłuchać się rozmowom przeciętnej publiczności, wyrokującej w teatrach lub salach koncertowych. Zaledwie mała garstka wybranych



przychodzi tu słuchać wielkich mistrzów muzyki, przemawiających w swych dziełach, używać sztuki li tylko dla niej samej, w całem skupieniu i powadze, przeważna zaś część idzie wabiona rozgłosem imienia solisty — wirtuoza, podziwiać całe bogactwo tak nieraz tanich efektów błyskotliwej techniki pjanisty lub skrzypka, lub bajeczny tryl pięknej primadonny. A gdy zabraknie pierwiastku wirtuozowskiego, gdy ta muza — czarodziejka ściągająca magicznem słowem zaklęcia tłumy słuchaczy, ustąpi prawdziwej sztuce, sala świeci pustkami,—zamiast frenetycznych oklasków atmosfera sztuczna, zimna, bo i ci nieliczni słuchacze, tak nieobeznani z dziełami poważnej muzyki kameralnej i symfonicznej, nie potrafią się nią zachwycać. Zanadto przyzwyczajono się zwracać wyłączną prawie uwagę na wykonanie, bez uwzględnienia wartości samego dzieła i to jest właśnie złem największem. Mało kto myśli o tem, jak mierną jest wartość owych utworów czysto wirtuozowskich tak jednak przez artystów uprzywilejowanych, że dają nam je słyszeć po kilka lub nawet kilkanaście razy do roku. Każdy musi umieścić na programie pewną stałą ich ilość, a publiczność porównuje czy Manén, Ysay lub Kubelik lepiej ten sam utwór odegrał, sądzi, krytykuje i przybiera pozory znawstwa i wysokiej muzykalności. Jakże się jednak myli! Czyż wyłączne uprawianie i przyznanie pierwszeństwa tej właśnie formie muzyki, nie jest czemś wręcz przeciwnem samej istocie sztuki? I nie wiadomo kto większą tu ponosi winę — artyści czy publiczność, w każdym jednak razie taka przewaga pierwiastku wirtuozowskiego w życiu artystycznem każdej epoki jest znakiem obniżenia się jego poziomu.

Śmiało twierdzić można, że w żadnym jeszcze wieku nie zajmowano się muzyką tyle i tak powszechnie, jak dziś, ale też każdy bystrzejszy obserwator musi zauważyć tę dziwną powierzchowność i rzemieślniczość w jej traktowaniu, ten brak wszelkiej prawdziwej kultury muzycznej, którego w równej mierze nie wykazuje może żadna karta historji. Sztuka stała się demokratyczną w całem tego słowa znaczeniu, sprzeniewierzając się istotnemu swemu, arystokratycznemu charakterowi. Cóż z tego, że mamy w większych miastach własną operę i koncerty, konserwatorja, zatrudniające mnóstwo profesorów, specjalizujących się w swym fachu i większe jeszcze zastępy uczniów! Wykształcenie prowadzone jest tu zawsze jeszcze w sposób, niezdolny rozwinąć w młodych adeptach sztuki wrodzonych ich zdolności w kierunku wszechstronnym i dać im prawdziwe zrozumienie i ukochanie muzyki — a przytem nie charakter czysto masowy, *nie indywidualny. Rezultatem tego są szkodliwe wprost swą miernotą całe legjony* dyletantów, a zupełny brak muzyków, poważnie wykształconych.

Niejednokrotnie zwracano już uwagę, zarówno w innych krajach, jak i u nas, na te stosunki w świecie muzycznym. W Niemczech poważni krytycy, z H. Riemannem na czele nieustatnie domagają się reformy, ale dotychczas i tam jeszcze nie zdołano jej przeprowadzić w zupełności, u nas zaś nie widać nawet żadnych prawie usiłowań w tym kierunku. Czyż więc zupełnie już zwątpić mamy o możliwości tej reformy, czy nigdy nie potrafimy rozszerzyć horyzontu naszych myśli, zrozumieć jasno, czem jest sztuka i wznieść się na wyższy stopień kultury? Na szczęście jest jeszcze nadzieja lepszej przyszłości. Wiedza dzisiejsza nauczyła nas patrzeć na poszczególne epoki cywilizacji, jako na różne postacie jednego wielkiego świata zjawisk, któremu na imię życie—jego celem postęp, a jedynem prawem wieczna przemiana; nic tu nie ginie, nie powtarza się, wszystko służy tej wielkiej idei. Z tego punktu widzenia i wiek dzisiejszy wyda nam się tylko jednem ogniwem tego wielkiego łańcucha, wiemy, że jego przeznaczeniem dalsza ewolucja, doskonalenie się, możemy się więc spodziewać prędzej lub później zmiany obecnych stosunków. Odrzucając wszystko, co niezgodne z istotą prawdziwej, poważnej sztuki, korzystać powinniśmy jednak z dorobku duchowego naszego stulecia, z tego, co jest w nim rzeczywistym i trwałym postępem i tchnąć weń ducha, którego mu dziś brak—ducha, który stworzył wiek Haydna, Mozarta i Beethovena, który wypowiada się w genjalnych jednostkach, a ogół narodu ożywia gorącem ukochaniem sztuki. Ukochać sztukę, znaczy poznać ją przedewszystkiem, zbliżyć się do niej, od najmłodszych lat wsłuchiwać się w jej misterja, uczynić ją nie czemś oderwanem od życia, jakimś rodzajem zbytku czy zabawy w formie szlachetniejszej, za którą ją zawsze jeszcze zwykliśmy uważać, ale przeciwnie najściślej ją z życiem zespolić. Niejednokrotnie podnoszą się dziś głosy przeciw gromadzeniu obrazów i rzeźb w muzeach, zdala od otoczenia z którego wyszły, zdala od świata i ludzi, którzy rzadko tylko tu zaglądają. Doszedłszy do przekonania, że piękno powinno wniknąć w życie nasze, aż do najdrobniejszych szczegółów, otaczać nas zawsze i wszędzie, krytyk dzisiejszy wskazuje na prywatne mieszkania, jako na świątynie, w których w przyszłości przechowywać będziemy



dzieła sztuki. Czy nie byłoby racjonalnem, stosować tę samą zasadę i do muzyki, której dziś słuchamy prawie wyłącznie tylko w teatrze lub sali koncertowej—czy nie najlepszym środkiem zbliżenia się do niej, byłoby wprowadzić ją także do naszego życia prywatnego? Czyż nie poważniejsze i wdzięczniejsze zadanie mieliby naprzykład dyletanci, gdyby zamiast poświęcać cały czas na bezowocne próby opanowania wyłącznie swego instrumentu, łączyli się w mniejsze lub większe zespoły, celem zapoznania się z wielkiemi dziełami literatury muzycznej. Gdyby zamiast uwodzić się nadzieją zdobycia nazwiska słynnego wirtuoza, które tak często gorzkie im gotuje rozczarowanie, zrozumieli, że stokroć wyższem jest to bezinteresowne oddanie się sztuce — że po przezwyciężeniu pierwszych trudności znajdą niewyczerpane źródło rozkoszy artystycznej w dawniejszych i nowszych dziełach muzyki kameralnej i symfonicznej.

I gdyby każdy z nas mógł już od wczesnego wieku przejąć się tą zasadą i w życie ją wprowadzić wśród swego najbliższego otoczenia, jak wielkie moglibyśmy osiągnąć rezultaty! Ten sposób traktowania muzyki nauczyłby nas może wreszcie zrozumieć prawdziwą sztukę, cenić dzieło samo wyżej, niż owe popisy techniczne, w których oklaskiwaniu znajdowaliśmy dotąd główną przyjemność, widzieć w artyście nie wirtuoza, ale przedewszystkiem wykonawcę. Wówczas każdy koncert muzyki kameralnej lub symfonicznej, każde przedstawienie Wagnerowskiego dramatu, nie będzie nas już odstraszało, jako rzecz trudna i wymagająca pewnego skupienia, pewnej pracy umysłowej. Przeciwnie, będzie ono dla nas prawdziwym festivalem artystycznym, gdyż przyjdziemy tu przygotowani wsłuchiwać się w artystycznie wykonane arcydzieła, które dawno już znamy i kochamy. A postawiwszy ten pierwszy krok na drodze poprawy, łatwo już dojdziemy do zupełnej reformy dzisiejszych stosunków. To właśnie zbliżenie się do sztuki jest rzeczą najważniejszą, gdyż nauczy nas ją kochać—wtedy dopiero muzyka będzie mogła zająć należne jej dziś miejsce w naszem życiu duchowem, wtedy może stanie się ona najnaturalniejszą formą wypowiedzenia się człowieka współczesnego, a kultura muzyczna prawdziwą kulturą artystyczną XX-go wieku.

M. SKOLIMOWSKI.

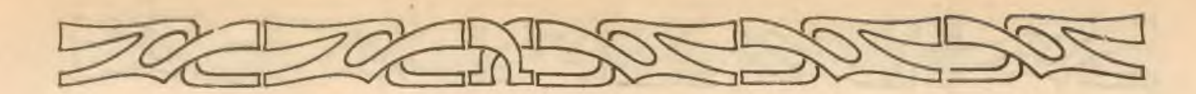
„Rosenkavalier" („Kawaler Srebrnej Róży").

Opera-buffa Ryszarda Straussa, libretto H. v. Hofmannsthala.

Dziś — kiedy wszystkie zainteresowane sceny operowe niemieckie domagają się gwałtownie skróceń, autorowie zaś, pp. Hugo von Hofmannsthal i dr. Ryszard Strauss, w żaden sposób zadosyćuczynić temu nie chcą—kwestja to godzin czterech z okładem zanim nieszczęsny odyssejczyk, baron Ochs na Lerchenau, zdecyduje się... Wiedeń opuścić. Wiedeń z pierwszej połowy 18-go stulecia; w części hiszpański, nieco francuski, przedewszystkiem jednak niegościnny. Bo gościem i poniekąd intruzem w stolicy Marji Teresy jest wiejski ów niezgrabjasz, wesoły kompan tchórzem podszyty, barbarus i sodomczyk, pan baron skąpiec, pan baron—krewny pięknej marszałkowej von Werdenberg. Poznajemy go w chwili wysoce krytycznej. Gdy rola wiejskiego Don Juana nużyć zaczyna, następuje nagle postanowienie: sięgnąć wyżej a z pożytkiem. Wyżej — nie znaczy zmierzyć się z równem sobie: panna Zofja von Faninal jest bowiem szlachcianką i to w drugiem pokoleniu. Z pożytkiem—to znaczy, stać się kozłem ofiarnym, któremu przyszły teść rogi suto ozłoci. L'homme propose, Dieu dispose!

Ochs staje się pochyłem drzewem, po którem wszystkie kozy skaczą.

Pierwszym fałszywym krokiem tej Odyssei (akt I) jest wizyta u pani marszałkowej. Któż widział, składać ją przed południem? Przeciwne to etykiecie i naraża często na spotkanie... Oktawiana, pięknego pazia, którego zaskoczona znienacka marszałkowa ledwo że zdąża przebrać w szatki niewieście fertycznej pokojówki, kammercofy—Mariandel. Obecność hożej dziewoi (Oktawian piękny jest i młody) zbija kompletnie z tropu barona, który jest jako tokaj: stary ale mocny. Za oczyma pięknej marszałkowej umizgi; w oczy—komplementy, konwersacja, którą marszałkowa floretuje ze swobodą, parując niezgrabne dowcipy barona kuzyna, jego piwowarski humor, homeryczny śmiech, od którego chwieją się cudne rococo ściany. Kuzyna, bo jakby kto przy pełnym żłobie postawił.



Tu—kammercofa praży ogniem jak z hutniczego pieca, marszałkowa zaś oświadcza się z całą gotowością utorowania drogiemu krewnemu drogi do ołtarza. Wyszukać tego, któryby gorejące baronowskie serce zamknął w srebrnej róży i jako poseł miłości—„der Rosenkavalier“—stanął przed Faninalową jedynaczką? Ależ nic łatwiejszego! (Paź królowej podejmie się i nowej tej roli). Proszę - oto Oktawian, krewny mój, bardzo bliski .. Czy się nadaje? Ależ jest piękny, młody—hrabia! Oto jego konterfekt!

Ochs nie stałby się kozłem ofiarnym, gdyby w tej chwili mniej bawolem okiem wpatrywał się w piękną kammercofę. Nie widzi nic i tem samem wyrok na siebie podpisuje. Od chwili tej miota się jak w sieci; bo łatwo przewidzieć, jak piękny „Kawaler Srebrnej Róży“ wywiąże się z zadania. Nim się kurtyna powtórnie opuści, już: szlachcianeczka śród gromów ojcowskich oświadczy, że baron to bawół, grubijan;—zaś Srebrnej Róży kawaler—ach! Parwenjusz Faninal miota żółcią, (co młodej parze wcale czule gruchać nie przeszkadza); Ochs dziwi się, dziwi—w końcu wybucha i .. pojedynek, kieliszek utoczonej krwi baronowskiej—błękitnej, Oktawian uchodzi, zagrożoną dozgonnym klasztorom gołębicę—wyprowadzają.

Na pobojowisku teść biadoli, baronowska korona z rąk mu się wyrywa, zięciowi rana dokucza, spazmuje: notarjusz, medycy, lokaje, hajducy, personel kuchenny... Przez—pół szpital, przez pół—dom warjatów!

Lecz... co to? Un petit bleu? Dla pana barona? Od kogo?! Ach, to kammercofa! Kammercofa—Oktawian? Tak, nie inaczej.

Akt III-ci: hotel, „ein Extrazimmer“ z alkową i łóżkiem. Ochs gasi pospiesznie świece; licho jednak mimo spóźnionej pory nie śpi i zdmuchnie mu za chwilę Mariandel—Oktawiana i piękne na przyszłość projekty z przed nosa. W krytycznej chwili ściany składają dowód, że nie tyko uszy... owszem i usta mają, oczy; wpada niewiasta w czerni i woła „Mężu!“, sypią się jak z koszyka dzieci — „papá, papá, papá“; pan komisarz „der Sittenpolizei“ staje w niemej zgrozie przed tajemniczą alkową; niedoszły teść wprowadza się z niedoszłą panią na Lerchenau i woła: „patrz!“ Mar — szał — kowa!! Ochs traci perukę, potem głowę; plącze się, ślizga... „Ist es nur eine Farse“, pyta? Na pytanie — odpowiedź. Odpowiedź bez słów! Piękna marszałkowa jedną ręką wyprawia barona — kuzyna za drzwi, drugą — łączy. Czuła scena! Sentymentalna łezka minionej młodości na ofiarę. Gołębiduecik. Zasłona!

* * *

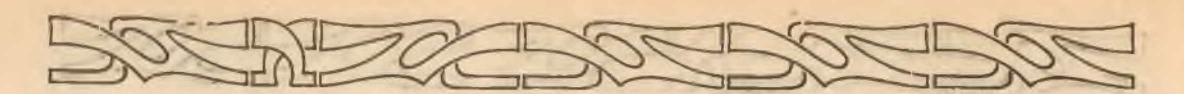
„Ist es nur eine Farse?“ Niestety, tak. Komedji tyle, co w tytule, w nielicznych zresztą scenach I-go i III-go aktu. Reszta — to farsa, cyrkowa pantomina. I tym razem autor — literat „Kawalera Srebrnej Róży“, p. Hugo von Hoffmannsthal, sięgnął w poszukiwaniu materjału w czasy zupełnie mu obce. Jął się owych w pomyśle delikatnych figurek, które w jego wykonaniu kruszą się, bo nie zwykła to glina — porcelana! Gdzie pędzel Fragonard'a nie nadąży gwałtownym rzutom ręki Goy'i, tam pióro wytworne, pióro Musseta, złamie się w ręku poety—wiedeńczyka. Położenie bez wyjścia? Owszem.

Postać epizodyczną—barona Ochsa na Lerchenau—czyni się osią sztuki. Jego korpulencja, jowialny „Schürzenjäger“ wpada na scenę i dekoracje ustawia. Wnosi ze sobą dziwne zapachy i karczemne obyczaje. Bledną wytworne panie i panowie, rococo ściany się rozsuwają: miejsce dla pana barona i jego cyrkowej świty!

Od pierwszych zaraz scen tej „Komödie für Musik“ Ochs spina się na palce, usiłując „Kawalera Srebrnej Róży“ strącić z tytułu sztuki. Udaje mu się to w zupełności. Jednem pociągnięciem pióra wykreśla z listy żyjących uroczą kuzynkę i rozkochanego pazia, spycha do roli manekinów parwenjusza—teścia z rodziną; wreszcie staje się osią sztuki, która... zapomnieć należy, że jest dziełem poety, świadomego warunków scenicznych pisarza. Garść niewiążących się z sobą, ladajak skleconych scen. Nudne monologi i banalna konwersacja. Język fiakrów i częstochowskie rymy. Nie utwór poety lecz pisarza prowentowego. I nie komedja to, a farsa!

* * *

W twórczości dr. Ryszarda Straussa barczysta postać „Sowizdrzała“ odgrywa rolę spinającej wszystko klamry. W „Kawalerze Srebrnej Róży“ staje się kluczem, który pozytywkę na nutę wiedeńskiego walca nakręca. Przedstawia nam to epokę Haydna w nowem zupełnie świetle... kinkietów „Theater an der Wien“, autora zaś uwalnia od odpowiedzialności, być historycznie ścisłym: parę nieudatnych prób podmalowania tła epoki (menuet A-dur, str. 48 wyciągu fortepjanowego), i... „man waltz drauflos“.



Wyciąga się gdzieś z kąta kuzyna. Jan Strauss staje przed rampą i pięknie się kłania. Wszystko ogarnia szał karnawałowy! Proszę tylko zwrócić uwagę, że to nie „Neues Operettentheater“ a Opera dworska! I dwie orkiestry!

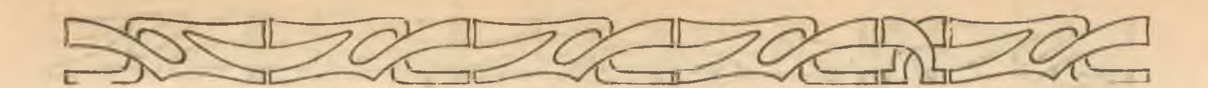
Więc z jednej strony: trzydzieści dwoje skrzypiec, 12 altówek, 10 wioloncz., 8 kontrabasów, 3 flety, 3 oboje, 3 klarnety, basklarnet, 3 fagoty, 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony, jedna bastuba, kotły i talerze, celesta, 2 harfy. Z drugiej: skromny zespół intonuje ze sceny przeróżne „ein — zwei — drei, zwei — zwei — drei“ w akcie trzecim. Plus: harmonjum i fortepjan. Z podobną asystą na podbój Jerycha ruszać można; a cóż dopiero na podbój muzykalnego świata.

W nas—w każdym przecie pokutują jeszcze resztki pseudodyonizyjskiego ducha; ogromnie czuli jesteśmy na rytm taneczny. W nowej partyturze co krok spotykamy się z rytmami walca: Oktawian jako kammercofa akt I (por str. 92 wyciągu fort); duet Ochsa i Marszałkowej akt I (loco citato str. 150); duet Oktawiana i Zofji, akt II (l. c. str. 49); zaloty Ochsa akt III (l. c. str. 85). „Ein paar echter Wienerwalzer“ należą do główniejszej zaprawy nowego dzieła scenicznego Straussa. Jest ich kilka [por. wyciąg fortep. str. 89 (akt II), str. 176 (akt II) str. 94 (akt II), str. 51 (akt III)]. Tam nawet, gdzie wesoły kuzyn współautor w masce (jak na Fasching przystało) występuje, odczuwają go rozkarnawałowane nogi widzów i walc, walc Jana Straussa, święcąc trjumf zupełny, staje się „gwoździem“ sztuki, gwoździem, niestety, którym partytura porysowana jest w przeróżnych kierunkach za cenę trafnej obserwacji i dobrego smaku; jest przyczyną chwiejności stylu, przyczyną zresztą nie jedyną. Cienie „Salome“ i „Elektry“ włóczą się po scenie. Neurastenja wieje z każdego kąta. Nie pomoże i najściślejsza dezynfekcja. „Sowizdrzał“ traci kontenans; próbuje dawne „lustige Streiche“, nie idzie. Bawić się jednak chce za wszelką cenę i histerycznie bucha z głową w odmęt dźwięków, z którego widz—słuchacz, muzyk i dyletant, wychodzi jakby go kto zmełł w maszynce. Dowcipnie jednak zauważył Wilhelm Mauke, że system estetyczny Ryszarda Straussa da się określić w kilku słowach: to odwrócony Heine. Heine — który, jak dobra piastunka, słodko nas z początku ukołysze, aby obdarzyć w końcu słynnym „Heringsschwanz'em“ z „Buch der Lieder“. Strauss — zanurza nas w odmęt muzycznych kresek i plam barwnych, z którego napróżno gwałtu wołamy, oglądając się za ladajaką zbawczą słomką, aby potem z miną rozkapryszonego dziecka ofiarować cukierków garstkę. A jak one smakują? Proszę: oto piękny istotnie tercet kobiecy (akt III-ci, str. 267) poprzedza przecukrzony do zbytku, prosty w fakturze, pełen wdzięku i prześlicznie instrumentowany (oboje, flet, waltornia, trąbka, wiolonczele, harfy, celesta) miłosny duecik Zofji i Oktawiana. Blada naogół i przesadnie zmendelssohnizowana partja marszałkowej ma, mówiąc ogólnie przyjętym stylem krytycznym, „parę szczęśliwych momentów“. ...Piękna pani radzi się zwierciadła. Niestety! Nielitościwie przypominają kontrabasy o ruchu wahadła wiecznym, wiecznym.. Tempus edtax rerum!

Gość pożądany zjawia się na scenie. Poezja! W partyturze zwichrzone linje wygładzają się—Muzyka! Mendelssohn roztacza opiekuńcze skrzydła w scenach, które tu mam na myśli: smętne refleksje marszałkowej, rozmowa z Oktawianem (str. 269—333, akt I). Nie szkodzi! Bo potem: im dalej w las, tym więcej... poręby. Szukamy pilnie Oktawiana. Znajdziemy go zawsze tam, gdzie twórca najpiękniejsze swe myśli—motywy przewodnie niektóre—rozrzucił: a więc w motywach: róży, (akt I str. 25) Zofji von Fanibal (l. c.) i w energicznym motywie przypominającym motyw Don Juana (temat Oktawiana w E-dur), którym się dzieło rozpoczyna. Parę stron wstępu śmiało rzuconych szeroko, mocnych w rysunku. To Strauss z „Życia Bohatera“! Wyborne fugato, wstęp do aktu III-go..., tylko, że z chwilą podniesienia zasłony beaucoup de bruit pour une omelette. Jest to zresztą motto, któremu miejsce na pierwszej zaraz stronie partytury efektownej.

Stron silnie odczutych nie szukajmy w dziele tem nowem. Zapomnieć musimy, że z tego samego źródła co „Rosenkavalier“ powstał wstęp do „Śmierci i Wyzwolenia“, genjalna scena Elektry z Orestesem.

W „Kawalerze Srebrnej Róży“ na silne odczucie miejsca niema. Brak częsty nawet trafnej obserwacji i orjentacja w masie nagromadzonych szczegółów niedość syntetyczna składają się na nową tę partyturę, która jest jak szatka arlekina jaskrawa, jak ubiór clowna z różnych, często wcale obcych, niedopasowanych kawałków pozszywana. Strauss jest jednak mistrzem-kucharzem w „odgrzewaniu kotletów“. Zaprawia je sosem tak pikantnym, że o ścisłej orjentacji mowy być nie może. Znieczula podniebienie; przytępia smak muzyczny i dzieło niektóre przemawia ze sceny językiem, który ubożeje, gdy partyturę weźmie się do ręki.



„Z muchy na scenie—słonia w orkiestrze": taką nie od dzisiaj przyjętą przez Straussa koleją obraca się i instrumentacja w „Kawalerze Srebrnej Róży". Wytwarza to młyn, w którym aktorzy nie słyszą się wzajem; do nas, słuchaczy-widzów, słowa tekstu nie dochodzą prawie wcale. Dzieje się to zaś w dobie zaliczania Straussa do linji pamiątych Ryszardów. Ścisłość przedewszystkiem; chociaż od premjery „Złota Renu" na tutejszej wielkiej scenie lat nas 42 dzieli zaledwie, a deklamacja muzyczna w „Kawalerze Srebrnej Róży" mniej jest wyrazistą nawet niż w „Feuersnot" lub „Guntramie". Tu—częste kompromisy na rzecz wiedeńskiego walca, pośpiech, aby dzieło mogło być wystawione zanim operetkowa epidemja minie, a Wiedeń przestanie być Mekką, do której, jak niegdyś do Bayreuth, dziś pielgrzymują krocie.

Wystawienie dzieła połączone było z ogromnemi trudnościami. Życzliwi i zainteresowani nie szczędzili wysiłków i starań, aby „Kawalerowi Srebrnej Róży" różami drogę usłać. Z pracowni prof. Alfreda Roller w Wiedniu wyszły prześliczne stylowe pomysły do dekoracji i kostjumów. Nikt inny, tylko Max Reindardt, (wezwany do pomocy w ostatniej coprawda chwili, tuż przed drezdeńską premjerą), na scenę wprowadza ruch i życie. W „Kawalerze srebrnej Róży" statystów niema, raczej być nie powinno ich wcale. Ustawiczny ruch na scenie, przy braku treści, zajmuje uwagę słuchacza-widza i tem się tłumaczy: oszukana zręcznie publiczność, dotychczas co sądzić o dziele — sama nie wie; jak nie wie, że, bijąc brawa, oklaskuje nie autorów, lecz wykonawców. I to tłumaczy i tłumaczyć będzie lwią część powodzenia „Kawalera Srebrnej Róży" na wielkich operowych scenach, mimo protesty prasy, która, prawie jednogłośnie, widzi w nowem dziele policzek wymierzony całym Niemcom. Jedynie p. Oscar Bie wystąpił w „Berliner Börse-Courier" z krytyką entuzjastyczną: jako że „od czasów Wesela Figara etc." I mówi o podboju świata". Tak!

Głos ten jednak i jemu podobne można policzyć na palcach. Reszta prasy — i to poważna—zajmuje wobec nowego dzieła stanowisko wrogie. Prawdziwy zaś war wywołała wiadomość: Strauss pisze obecnie muzykę do pantominy. Autorem jej—Reinhardt, miejscem wykonania—cyrk Buscha w Berlinie. Kaczka ta dziennikarska sprawdza się o tyle, że rozochocony pracą nad „Kawalerem Srebrnej Róży" Strauss, nie zatrzymuje się w pół drogi i snuje projekty do... wodewilu wespół z p. Hofmannsthalem.

Finis coronat opus!

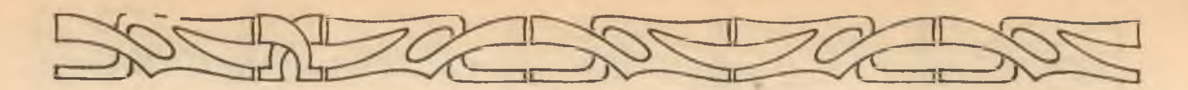
Monachjum.

Ze świata artystycznego.

15 b. m. wystąpi w sali Filharmonji młoda skrzypaczka Lena Kontorowicz rodem z Odesy, o której talencie czytamy w prasie zagranicznej jaknajpochlebniejsze zdania. Obdarzona wyjątkowemi zdolnościami w 14 roku ukończyła już szkołę muzyczną w Odesie, jako uczennica Fidelmana (nauczyciela Miszy Elmana). W r. 1907 udała się na dalsze studja do Manczesteru i tam kształciła się w królewskiej akademji muzycznej pod kierunkiem dyrektora tej uczelni d-ra Brodzkiego (rodaka Leny Kontorowicz), którą chlubnie ukończyła w r. 1910. Podczas całego czasu trwania nauki w Manczesterze Kontorowicz występowała kilkakrotnie na estradach koncertowych, a krytyka tamtejsza nie szczędzi jej słów uznania, podkreśla doskonałość techniczną, opanowanie instrumentu, temperament, artystyczne frazowanie, indywidualność, zalicza do wybitnych artystów skrzypków i wróży jaknajlepszą przyszłość.



O wiarogodności tych krytyk przekonamy się niezadługo.



KORESPONDENCJE.

Moskwa, w lutym.

Kultura muzyczna miasta. — Patrjotyzm w sztuce. — Skrjabin.

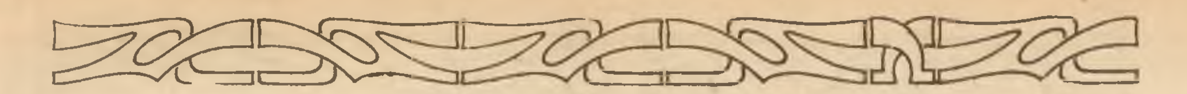
W obecnej dobie Moskwa bezsprzecznie zajmuje wybitne miejsce wśród głównych centrów muzycznych Europy. Ten nadzwyczajny rozwój w kierunku muzycznym i wysoką kulturę artystyczną zawdzięcza Moskwa głównie działalności dwuch instytucji: Ces. Towarzystwa muzycznego i Tow. filharmonijnego. Oprócz tych dwuch towarzystw pokrewne tendencje szerzą młode jeszcze organizacje: Koncertów historycznych pod kierunkiem p. Wasylenki i koncertów symfonicznych p. Kusewickiego (te ostatnie postawione są na wysokiej stopie artystycznej). Obie te organizacje mają i tę zasługę, że umożliwiają szerszej publiczności (szczególnie uczącej się młodzieży) uczęszczanie na koncerty przez zniżkę cen biletów. Jeżeli do tego dodamy liczne cykle wieczorów muzyki kameralnej i niezliczone występy solistów różnych narodowości, będziemy mieli choć w przybliżeniu wyobrażenie o strawie duchowej, jakiej rokrocznie dostarcza melomanom druga stolica cesarstwa. Zdawaćby się mogło, że i polska sztuka powinna mieć tu należne miejsce; rzecz się ma jednak przeciwnie, przytem artyści polacy unikają Moskwy, jak ognia. I dziwić się temu nie można. Nigdzie bowiem tak silnie nie są podkreślane i brane pod uwagę różnice narodowościowe, jak w Moskwie. Zwłaszcza szanowni panowie krytycy moskiewscy nie chcą uważać sztuki za internacjonalną i przyznać talent artyście wrogiej sobie narodowości. Wyjątek stanowi Hofman, względem którego „przysięgli" są więcej uprzejmi, ale to chyba tylko dzięki temu, że jako uczeń Rubinsteina, ma prawdziwe zamiłowanie do muzyki rosyjskiej i stąd też doskonale interpretuje utwory kompozytorów rosyjskich. W tutejszym twórczym świecie muzycznym, a właściwie w jego odłamie, wiedzie rej Skrjabin. Ma on nawet dość liczny zastęp swoich wyznawców „duchowo—muzycznych". Jakkolwiek nie odmawiam p. Skrjabinowi talentu, ale w ostatnich czasach zjechał na tak dziwaczne tory (nie mówiąc już nieoryginalne), że słuchając jego dzieł pełnych chaosu i obrażających nielitościwie słuch, mamy wrażenie, że tworzył je człowiek chory. Rozumiem dążenia kompozytora, którymi kieruje chęć wyodrębnienia się za wszelką cenę; we wszystkiem jednak powinna być nić przewodnia, jakaś głębsza myśl, a tego wszystkiego naprożno szukalibyśmy w dziełach Skrjabina, np. w 5-ej sonacie fortepjanowej lub poemacie symfonicznym p. t. „Ekstaza", dodając nawiasem, utworze, pomimo swej chaotyczności, cieszącym się znacznem powodzeniem i dość często wykonywanym w Moskwie. Jakkolwiek ekstaza wyraża wyższy stopień zachwytu czy też marzycielskiego uniesienia, trudno nadać takie określenie „Ekstazie" p. Skrjabina, w takim bowiem razie ekstaza musiałaby przestać symbolizować marzycielskie uniesienie, które w poemacie Skrjabina w ciągu niespełna godziny podobne jest raczej do orgji dźwiękowej. Bo, pomijając już niezbyt szczęśliwy wybór tytułu dzieła, niema w niem nic, coby mogło głębiej zainteresować. To samo należy powiedzieć o 5-ej (ostatniej) sonacie fortepjanowej op. 59. Zastosowany jest tu cały arsenał takich środków jak chromatyka, gamy *forte fortissimo* w oktawach, wyszukane harmonje, a nadewszystko najbardziej rażące dyssonanse, brak tylko... muzyki, brak myśli przewodniej. Obecnie Skrjabin zajęty jest przygotowaniem do „wystawienia" poematu „Prometeusz", do którego mają być zastosowane... efekty świetlne; ma to być ostatni wyraz modernizmu w muzyce. Wielbiciele talentu Skrjabina twierdzą, że „Prometeusz" zapoczątkuje nowy zupełnie prąd w muzyce, mianowicie prąd... teozoficzny. (Co za paradoks!) W krótce poznamy to nowe dzieło.

Aleksander Wielhorski.

Z sal koncertowych.

Koncerty w Filharmonji. Turniej śpiewaczy.

§ Wielki koncert symfoniczny (17/II). Jako solista wystąpił Willy Backhaus, znakomity pjanista niemiecki, obdarzony olbrzymią techniką, wszechstronnie rozwiniętą. Koncert Czajkowskiego sprawił w interpretacji młodego wirtuoza wielkie wrażenie, słabsze—utwory Chopina (Ballada, g-moll, etiudy) traktowane zanadto technicznie, więc bez należytego wyrazu. Zato w kompozycjach Liszta (Campanella) Backhaus porwał słuchaczy bajeczną, błyskotliwą techniką (fenomenalny tryl) i nieskazitelną dokładnością



wykonania, czego zresztą złożył dowody we wszystkich bez wyjątku granych utworach. Prócz nadzwyczajnego trylu, podkreślić należy również przepyszne oktawy, któremi się młody wirtuoz popisał w koncercie Czajkowskiego, powiewność i lekkość techniki palcowej, pewność rzutów, słowem doskonałość niepospolitą wszystkich składników techniki fortepjanowej. Przyjmowano też znakomitego wirtuoza entuzjastycznie, domagając się bez końca naddatków. Orkiestra pod dyr. Grzegorza Fitelberga wykonała uwerturę Berlioza oraz symfonję Cezara Francka, z której zwłaszcza część druga, wyróżniająca się ładnym rysunkiem melodyjnym, podobała się najbardziej.

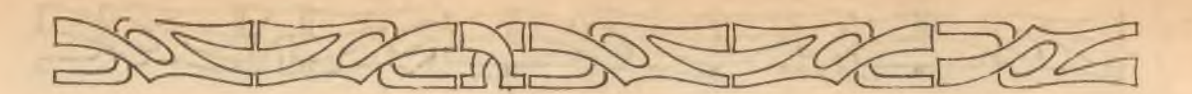
§ Koncert dla młodzieży (19/II). Najbardziej interesującym numerem programu były produkcje chóru męskiego „Harfa“ pod dyr. W. Lachmana, który wykonał piękne dzieło Griega „Odkrycie lądu“ (z tow. orkiestry i organów). Wyrazista rytmika, dokładna intonacja i zgodność młodych głosów pochlebnie świadczą o wytrwałej, starannej pracy chóru i dyrygenta. Na skrzypcach grała p. Szyndlerowa, wykazując nieźle rozwiniętą technikę, niezawsze jednak dokładną i frazując poprawnie. Orkiestra pod dyr. p. Ozimińskiego wykonała kilka utworów tanecznych Bizeta, Dworzaka i Brahmsa, a p. Kamińska-Latoszyńska szereg pieśni. Akompanjowała p. Ostrzyńska.

§ Koncert kompozytorski Henryka Opieńskiego (22/II). Prócz W. O. S. pod dyr. kompozytora w wykonaniu programu brał udział prof. Henryk Melcer, p. Kaszowska, prof. Surzyński (organy), prof. Urstein (akompanjament), chór męski „Harfa“ i chór uczennic szkoły p. Sobolewskiej. Z usłyszanych utworów najlepsze wrażenie sprawiły pieśni do słów Tetmajera (preludja), które z wyrazem odśpiewała p. Kaszowska przy artystycznem towarzyszeniu fortepjanowem prof. Ursteina. (Twórczości pieśniarskiej Henryka Opieńskiego „Przegląd Muzyczny“ poświęcił w swoim czasie artykuł d-ra Chybińskiego). Następnie wymienić należy Warjacje fortepjanowe g-moll (nagrodzone na konkursie Chopinowskim we Lwowie), wyróżniające się umiejętnym opracowaniem i melodyjnością. Warjacje odtworzył prof. Melcer, którego poważne artystyczne zalety znane są już dobrze, więc zbyteczne pisać o nich szczegółowo. Poemat symfoniczny „Lilla Weneda“, fragmenty z op. „Marja“ i hymn „Veni Creator“ (chór mieszany, orkiestra, organy) dopełniły programu, który dawał wszechstronny obraz działalności kompozytorskiej znanego naszego muzyka. *A. Zabłocki.*

§ Doskonały wybór zrobiła dyrekcja Warsz. Ork. Symf., zapraszając na solistę VII abonamentowego koncertu symfonicznego p. Żurawlewa, pjanistę wprawdzie nie z zagraniczną marką, ale z kwalifikacjami na pierwszorzędnego wirtuoza. P. Żurawlewa poznaliśmy na ostatnim popisie wychowańców Warszawskiego instytutu muzycznego (p. Żurawlew jest uczniem prof. Michałowskiego); od tego stosunkowo krótkiego czasu w grze p. Żurawlewa zaszły bardzo duże zmiany, naturalnie zmiany na lepsze. Opanowawszy „wybuchowy“ nieco temperament, pogłębił stronę duchową gry; a i pod względem technicznym gra jego zyskała dużo. Koncert Liszta (Es-dur) wykonany był artystycznie, jak również dodane nad program: etiuda Ges-dur Chopina i X rapsodja Liszta (zwłaszcza rapsodja). Część orkiestrową wypełniły dzieła już znane i omawiane (Uwertura Beethovena „Egmont“, symfonja Brahmsa F-dur i „Don Juan“ Straussa).

§ Na VIII abonamentowym koncercie symfonicznym wystąpił jako solista skrzypek p. Juljan Pulikowski z Kijowa. Traktowanie przez p. Pulikowskiego symfonji (koncertu) hiszpańskiej Lalo odznaczało się pewnością techniczną, dobrą intonacją i ładnym choć niezbyt dużym tonem. Mimo te zalety gra p. Pulikowskiego nie robi głębszego wrażenia; zbywa jej na temperamencie, na inteligentniejszem frazowaniu, na indywidualności i ma charakter gry akademickiej. Program orkiestrowy obejmował symfonję fantastyczną Berlioza, Ducasa „Ucznia czarnoksiężnika“ i uwerturę Scheinpfluga. Wszystkie utwory pod kierunkiem G. Fitelberga wykonane były bez zarzutu; czuć było sumienną pracę przygotowawczą, która uwydatniła się w spójni rytmicznej i czystości brzmienia.

§ Gdyby sztuka dyrygowania polegała wyłącznie na wybijaniu taktu, ruchach i gestach, należałoby w rzeczy samej uważać za coś bardzo wyjątkowego dyrygowanie bez pałeczki. Ważniejszą daleko jest *praca przygotowawcza.* To bowiem, że p. Safonow (koncert 15/2) dyryguje bez batuty, nie uważam bynajmniej za coś fenomenalnego, ani zasługującego na reklamę (z tajemnicy tej — publicznej zresztą — skorzystanoby już dawno). Więcej mnie też zainteresował Safonow-artysta, aniżeli jego sposób dyrygowania. Program koncertu Safonowa zawierał dzieła wyłącznie orkiestrowe (Beethovena „Leonora Nr. 3“, Schumana uwertura „Manfred“, Mozarta serenada na orkiestrę smyczkową, Wagnera wstęp do 3-go aktu „Śpiewaków norymberskich“, Rim-



skija-Korsakowa uwertura „wielkanocna“ i Czajkowskiego symfonja patetyczna). Różnice stylów każdej z tych kompozycji zaznaczył Safonow ręką pewną. Na szczególniejsze wyróżnienie zasługuje interpretacja symfonji patetycznej, nieco odmiennie z korzyścią dla dzieła) przez Safonowa pojmowanej. Pełne smaku stopniowanie dynamiczne, dosadna rytmika, uplastycznienie niektórych szczegółów instrumentacyjnych, wreszcie dobre tempa złożyły się na całość wykonania głęboko odczutego i należycie zrozumianego dzieła. *R. Ch.*

* * *

§ Należy się uznanie sekcji muzyki zbiorowej przy Warsz. Tow. Muz. za doprowadzenie do skutku turnieju śpiewaków; świadczy to pochlebnie o pracy kierowników instytucji. Jakkolwiek zapytywany o zdanie, czy konkursy śpiewacze nie przyczynią się do tego, że Warszawa rozśpiewa się teraz na dobre (coprawda nasz gród rozśpiewany jest już oddawna: bowiem jak ongi grać na fortepjanie, tak dziś śpiewać musi każda dobrze wychowana „osoba“), że różni specjaliści od „naprawiania głosów“ będą mieli sposobność do stosowania cudotwórczych środków na szeroka skalę, przygotowując tą drogą do nowego konkursu, powstrzymuję się od wypowiedzenia tego, co myślę i zaznaczę tylko, że konkurs był bardzo liczny, że takich którzy pragnęli wyzyskać sposobność i nie czekając zaproszenia... wystąpili na estradzie, było dużo, że większość współubiegających się o nagrody wprowadzała audytorjum w podziw odwagą przystępowania do turnieju pomimo nieposiadania najmniejszego pojęcia o sztuce wokalnej, a w pierwszym rzędzie głosu, że w szrankach zapaśników były „też“ siły nauczycielskie (nagroda: najmniejsza liczba punktów) i operowe (pani Rejewska). Naturalnie, osób, godnych udekorowania żetonem — choć względnie niewiele — zanotować można było także (panie: Chryzantema, Nowacka, Labergère, Winiecka, panowie: Harfa, Lubicz, Malbor, Lasota, Gryff, Walter). *R. Ch.*

Kronika.

= **Kijów.** Zespół szkoły muzycznej z prof. Bobińskim na czele wykonał kwartet fortepjanowy Władysława Żeleńskiego.

= **Nowa symfonja polska**. Jak już donosiliśmy p. Emil Młynarski napisał symfonię F-dur, która 6, 7 lutego wykonana była pod dyrekcyą kompozytora w Glasgowie i Edynburgu. O dziele tem zamieszczają dzienniki szkockie („The Glasgow Harald“, „Evening Citizen“, „Daily Record“, „The Evening Times“ i londyńskie: „The Standart“, „Daily Telegraph“ i „Daily News“ wyczerpujące sprawozdania i podnoszą jego pierwszorzędne zalety. Według słów wspomnianych dzienników symfonja p. Młynarskiego maluje wspaniałemi barwami rycerską przeszłość Polski, jej los tragiczny (temat „Fatum“ we wstępie, przewijający się następnie przez całość dzieła), wreszcie —przyszły tryumf. W bogatą tkankę polifoniczną wpleciona jest też pieśń bojowa „Bogurodzica“. Sprawozdawcy unoszą się jednogłośnie nad niezmierną żywotnością kompozycji, napięciem wyrazu, oryginalnością i świeżością muzyki, oraz nad mistrzostwem techniki kontrapunktycznej i instrumentacyjnej. Symfonja doznała przyjęcia entuzjastycznego (*the large audience manifisted an entousiasm*“), autorowi zaś wręczono wieniec laurowy. Według dziennika „The Daily Telegraph“ dzieło Młynarskiego obiegnie wkrótce celniejsze estrady koncertowe europejskie i amerykańskie.

Pozna je Warszawa 30 marca na wielkim abonamentowym koncercie symfonicznym, wtedy też pomówimy obszerniej o nowej polskiej symfonji.

= **Wynik turnieju śpiewaczego**, urządzonego przez sekcję muzyki zbiorowej w sali Muzeum przemysłu i rolnictwa, jest następujący. Sędziowie w osobach pp. A. Polińskiego, Gabrjela Gorskiego, Juljana Jeromina, Alojzego Dworzaka, Feliksa Konopaska, Leona Chojeckiego i Ignacego Chabielskiego zadecydowali następujące nagrody: sześć żetonów złotych — panie: Marja Nowacka, Janina Niekrasz, Józefa Warszawska, Wanda Rejewska i pp. Aleksander Trzeciecki i Lewin; cztery żetony srebrne — pp. Jan Bajkowski, Bolmar, Aleksander Hubert i Ludwik Bojanowicz.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, Kanonja 12
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12 - 1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23 – 7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Szymańska Marja Mokotowska 39 – 15

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3 19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3 – 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56 m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Stiller Emil prof. Leszno 53.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z Singer profesor, Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., Nowolipie 40 40.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Warszawski Związek muzyków, Chmielna 30.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Chomęciska, Lubelsk. gub.

Namysłowski Karol, dyr. orkiestry włościańskiej.

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Tomaszów lub.

Anusiewicz, lekcje gry organowej i fortepjanowej

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego,

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Libawa.

Pallulon Paulina (Wilhelmińska 17/1), lekcje gry fortepjanowej.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Melitopol (Krym).

Czubaty Eljasz, dyrektor i właściciel szkoły muzycznej (klasy: skrzypcowa i fortepjanowa).

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich 11.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Fuchsthalerg 12.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhland-[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Grolmanstr. 61 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,